

KAKO NAPRAVITI VIZUALNU ETNOGRAFIJU?

Vizualnost suvremene kulture je uistinu sveprisutna. Budući da naše piktorijalne simboličke stvarnosti postaju sve gušće, svaki rad koji uključuje vizualne kulture mora se baviti socijalizacijom medija i putem medija, akulturacijom slika i putem slika, te komunikativnim kompetencijama, kao i dugoročnim i svakodnevnim preživljavanjem. Zanimljivo je biti ovdje. (Chalfen 1992)

Na temelju teorija i pristupa koje smo prikazali u knjizi, pokušat ćemo predstaviti jedan sasvim praktičan vodič za izradu vizualne etnografije, onako kako ga mi vidimo. Savjeti koji slijede primarno su namijenjeni onima koji poznaju osnove etnografskog istraživanja i koji imaju bar minimalnog, primjerice studentskog, iskustva u nekom etnografskom istraživanju. Međutim, vjerujemo da će pomoći i svima ostalima koji su nekad poželjeli „snimiti nešto“ iz vlastite zajednice, obitelji, svog mjesta, nešto što ih je naljutilo, zaintrigiralo, učinilo ponosnim i nešto o čemu su željeli prenijeti neku poruku. Oblikovanje te poruke i njenog značenja kroz vizualni medij moći će savladati vodeći se preporukama navedenima ovdje.

Većina preporuka temeljena je na našim osobnim iskustvima, te uputama i savjetima Davida MacDougalla, Sarah Pink, Fadwe El Guindi i Trinh. T Minh-ha. Oni svi su većinom sami autori, redatelji, scenaristi i snimatelji svojih filmova – *one-person-crew* pristup. Iako možda nije nužno da se radi samo o jednom autoru, dvoje-troje autora je također održivo u kontekstu vizualne etnografije, ali još jednom naglašavamo da snimanje vizualne etnografije ni na koji način ne mora biti slično snimanju filmova i ne mora uključivati filmsku ekipu.

Misliti kamerom – prije nego što uzmete kameru u ruke

Sama izrada bilo koje vizualne etnografije započinje kao i bilo koje drugo etnografsko istraživanje – dugotrajnim prikupljanjem podataka na terenu i njihovom analizom, te donošenjem zaključaka na temelju rezultata istraživanja. Taj korak je obavezan kao osnova na temelju koje ćemo snimati vizualnu etnografiju. Cijeli proces treba shvatiti kao em-

pirijski utemeljen, ne-lineararan, ciklus opservacije, prikupljanja podataka, analize podataka i oblikovanja filma (El Guindi 2004:217). Upravo ta analiza podataka usmjerava proces snimanja i određuje njegove mogućnosti i ograničenja, što trebamo snimiti, gdje, kako, i taj proces se zapravo ispisuje kao „scenarij“ vizualne etnografije.

Samo snimanje mora polaziti isključivo od vizualnog tretmana podataka i kulturnog znanja, te mora postupno formulirati analitički okvir (El Guindi 2014:217). Interaktivan proces izrade vizualne etnografije može dovesti do nekog novog podatka/otkrića tijekom samog snimanja, budući da postupak nije linearan, nego cikličan, i mi, u bilo kojem trenutku, možemo „saznavati“ stvari, čak i kamerom. Naravno da će novi podatak utjecati na daljnji tijek snimanja, možda ga usmjeriti u drugom ili nekom novom smjeru, možda promijeniti „scenarij“. Pritom je izuzetno važno da budemo svjesni upravo tog procesa strukturiranja, te da ga, na način na koji je to moguće, otkrijemo u samoj vizualnoj etnografiji. Najvažnije je ipak, ponoviti ćemo Heidera, inzistirati na očuvanju integriteta samih protagonista u odnosu na njihov kontekst i kulturu.

Što se tiče same teme snimanja i njenog tretmana, treba moći selektirati jedno, dva ili najviše tri pitanja na koja će vizualna etnografija sustavno odgovoriti.

Misliti kamerom – strukturiranje informacija

Informacije koje dobijemo u svakom etnografskom istraživanju jako će ovisiti o metodi i alatima koji upotrebljavamo. Primjerice, protagonisti u istraživanju u kojem nema vizualnih alata će nas češće suočavati s bogatim narativnim strukturama, s puno priče. Već fotografski aparat učinit će ih svjesnijima činjenice da se radi o prezentaciji njih samih i možda će se prilagođavati slici koju žele ostvariti (Pink 2001:94). Kamera će još više utjecati na način na koji dolazimo do informacija – ljudi će se pred kamerom jednostavno drugačije ponašati – i na način na koji se protagonisti žele predstaviti. Naime, čim protagonistima kažete da ne gledaju u kameru, stavljate ih u poziciju da osvještavaju svoju pozicioniranost ispred te iste kamere. Dobar i iskusan etnografski istraživač će većinom imati kontrolu nad istraživanjem samim, u smislu da će biti svjestan oblika i kvalitete podataka koje može dobiti.

Sarah Pink upozorava da je vizualni medij, posebno kamera, jedina koja nam omogućava da pratimo interakcije unutar kulture i da ih oču-

vamo u samoj vizualnoj etnografiji. U pisanoj ih moramo opisivati. Zato je ključna analiza sirovina, ne samo vizualna, nego i sadržajna, tijekom koje istraživač može analizirati sadržaj i značenja u originalnom, snimljenom kontekstu. Pink naglašava da "ta analiza uključuje propitivanje načina na koji različiti kreatori i konzumenti vizualnih prikaza daju subjektivna značenja njihovom obliku i sadržaju" (Pink 2001:95). Drugim riječima, ako smo na postavljeno pitanje dobili nejasan, zbunjujući ili nekoherentan vizualni odgovor, pitanje moramo postaviti ponovo, možda na drugom mjestu, možda na drugačiji način, možda nekim drugim protagonistima. Kombinacija narativa i vizualnog pomaže istraživaču da dokumentira, simbolizira i naglašava samo-reprezentaciju protagonista i da uspostavlja vizualnu sekvencu nad određenom kronologijom. Kronologija je uvijek „naša“, autorska, ne događajna, jednostavno jer nismo u stvarnom vremenu događaja. Stoga je, jednom zauvijek, manipulacija mjesta, vremena, prostora u bilo kojem procesu snimanja tehnički imperativ. Možemo ju međutim iskoristiti na najbolji mogući način da naglasimo trenutak, pogled, emociju, radnju, senzorno iskustvo (Pink 2001:95).

Konačno se treba osloboditi ideje da u pisanoj etnografiji imamo bilježenje, odnosno da lakše odvajamo bilježenje od interpretacije. Kod snimanja je navodni „problem“ već u tome, što već samo kadriranje stvari u glavi filmske slike, pa onaj tko snima, već i interpretira. U tom smislu riječi, svako je snimanje i svojevrsno izražavanje.

Misliti kamerom – kamera u pokretu i kamera bliskoga

Postoje tri tehnike za izradu vizualne etnografije koje preporuča Sarah Pink. Prvo je hodanje s kamerom, nešto što je jako zagovarao i praktično koristio David MacDougall u svojim filmovima. Kretanje s protagonistima nam omogućava da zajedno s njima stvaramo prostor snimanja, prostor radnje, da istražujemo zajedno s njima, da zajedno stvaramo taj analitički okvir stvaranja znanja, te tako izbjegnemo svaku potrebu za „sjedilačkim“, pasivnim intervjuima u kojima ljudi, nakon samog događaja, trenutka, u nekoj artificijelnoj neutralnoj poziciji, prepričavaju svoja iskustva. MacDougall se snažno protivio tako snimljenim intervjuima u vizualnim etnografijama, jer mu je nedostajao taj element kolaboracija sa protagonistima koji je njemu ključan, taj iskaz dijaloškog karaktera antropološkog snimanja. Umjesto toga, učinio ih je pasivnim izvođačima

ispred kamere, što je uvijek, ako ne nužno inferiorna pozicija, onda ponekad zbunjajuća, stresna, neugodna, u svakom slučaju, sasvim izvan konteksta življenog iskustva. MacDougall naglašava da takav način hodanja s kamerom zahtijeva od antropologa jednu posebnu vrstu kognitivne budnosti, jednu senzornu svjesnost, a ne fokusiranost na izgovorene riječi i na sadržaj. David MacDougall nije u svojoj analizi, čak ni najnovijoj iz 2019. godine, razmišljao o video intervjuima koji su danas postali svakodnevnica na društvenim mrežama, pa su *govoreće sebić glave* – u nekom kontekstu, doduše – postale gotovo konvencija takvog progovaranja. Međutim, ta razina izvođenja je najčešće fokusirana na osobne društvene interakcije i događa se upravo unutar njih, a ne ispred istraživača.

Druga tehnika koju Pink koristi za izradu vizualnih etnografija je „snimanje po kućama“ ili, snimanje doma. Iako zvuči banalno, često je zapravo dom mjesto na kojem pojedinci oblikuju sebe u odnosu na primarni kulturni kontekst. Naravno, taj dom ne mora biti doslovan, može jednostavno biti prostor koji osjećamo kao svoj, grad, ulica, kuća, vrt, teretana, koji smo oblikovali ili prema kojem smo se oblikovali sami. U praktičnom smislu kada god to možete, pustiti protagoniste da izaberu „svoj“ prostor.

Treća tehnika koju Sarah Pink često koristi je korištenje vizualnog materijala samih protagonista, ako ga imaju, jer takav materijal otkriva često i analitički okvir koji samo protagonisti uspostavljaju nad situacijom. Sve tri tehnike omogućavaju nam da stvorimo kameru bliskoga, kameru koja je uvijek dovoljno blizu protagonistima i načinu na koji žele predstaviti sebe.

Misliti kamerom – senzorna vizualna etnografija

Nećemo ovdje ponavljati ono što smo rekli o senzornoj etnografiji; poglavlja o Davidu MacDougallu i Sarah Pink su već dovoljno opširna. U praktičnom smislu senzorna vizualna etnografija je ona koja nam vizualno posreduje ostala senzorna iskustva. Važno ih je, naravno, osvijestiti pri samom istraživanju i „donijeti“ ih u samoj etnografiji. Primjerice, na način na koji su posredovani osjet hladnoće u *Ghandijevoj djeci*, ravnoteže i gađenja u *Leviathanu* ili mokrog u *Laundry Lives*. Može se raditi o mirisima, okusima, jačini vjetra, težini uspona po kojem se uspinje pastir u *Tempus de Barista*, ili bilo koji drugi osjet koji čini dio življenog iskustva. Sjetimo se i MacDougallove definicije da je senzorno iskustvo, prvo, pro-

cesa prikupljanja podataka, zatim senzorno iskustvo samoga snimanja, pa onda i sezorno iskustvo filma – iako te tri razine MacDougall ne bi nužno ovako jasno odvajao – zapravo ono što uokviruje taj tripartitni odnos između autora, protagonista i publike, ostvarivanje kojeg je, po njemu, svrha etnografskog filma. Za njega je to ujedno i estetika etnografskog filma.

Misliti kamerom – etika vizualne etnografije

Također nećemo ponavljati svoje zaključke o etici vizualne etnografije koje smo detaljno naveli u poglavljima o Davidu MacDougallu i Trinh T. Minh-ha. Praktično se radi o pokušaju da se ostvari savjet Trinh T. Minh-ha da nikada ne govorimo o svojim protagonistima ili umjesto njih, već uz njih */speak nearby*. Drugim riječima, tijekom cijelog procesa izrade vizualne etnografije moramo biti sigurni da se naši protagonisti slažu sa sadržajem i načinom na koji su predstavljeni, odnosno da predstavljamo samo ono što smo u tom dijaloškom susretu zajedno otkrili. Ako je takav oblik stalne kolaboracije otežan tijekom cijelog procesa zbog tehničkih ili nekih drugih razloga, obvezno je samim protagonistima pokazati konačan rezultat i svakako iz njega ukloniti sve s čime se oni ne slažu. Bilo kakvo snimanje bez znanja protagonista nije dozvoljeno.

Misliti kamerom – dinamika i kontekst

Vizualne etnografije su namijenjene gledanju, pa je, u tom smislu riječi, važna i njihova dinamika, „gledljivost“. Uvijek dugi kadrovi, uvijek snimljeni pod istim kutom i uvijek u istim ili sličnim planovima, nisu previše dinamični i brže umaraju. Stoga u svakoj vizualnoj etnografiji, koja je izražajno i interpretativno djelo, moramo dozvoliti kreativnu raznolikost u načinu snimanja i dinamici, te uz narativnost, koja je temeljni nositelj poruke i interpretacije, puno toga možemo reći o ljudima koje snimamo, no uz jednu nezaobilaznu i neminovnu zakonitost – još ćemo više toga reći o nama samima.

Razvoj tehnologije sve više ide na ruku snimanju digitalnih vizualnih zapisa. Možemo tako u prostor u kojem snimamo postaviti (fiksirati) više kamera, primjerice nekoliko malih handycam-ova ili mobitela, koji onda bilježe više toga negoli samo jedna kamera – i radnju u drugom ili trećem planu, i situacije koje se tijekom snimanja zbivaju „iza naših leđa“

i sl. Pritom, ako ne gledamo u okular kamere, već je ostavimo da snima, nećemo niti pasti u zamku kadriranja. Naša se nazočnost ne mora nužno vidjeti, može se osjećati, ali moraju se vidjeti reakcije snimanih osoba na prisutnost kamere i onoga tko snima, jer to je, ponavljamo, jedina realnost tog trenutka.

No, uvijek moramo biti svjesni činjenice da čim krenemo u montažu, krećemo i u finalnu interpretaciju.

Misliti kamerom – scenaristički modeli vizualne etnografije

Neki će reći da etnografski film ne može imati scenarij. Modeli koje nudimo ovdje i nisu klasični scenariji, nego samo pomoćno sredstvo kojem ćemo strukturirati sam proces snimanja i osmišljavanje priče. A poanta je napraviti vizualni proizvod iz kojeg će netko (gledatelj) tko to (sadržaj) gleda prvi put u životu, shvatiti upravo ono što mu želimo o tome reći. S aspekta prenašanja informacija i poruke postoje dvije potencijalne opasnosti: da s previše informacija rezultat bude konfuzan ili nejasan – treba imati povjerenja u moć slike, jer u sliku stane puno informacija odjednom, pa je ne treba dodatno opisivati ili objašnjavati – ili da damo premalo informacija, zaboravljajući da će gledatelj primiti samo one informacije koje mu damo, a ne i sve one koje sami znamo, ali ih nismo rekli.

Zlatna sredina se nauči s praksom, ali nudimo nekoliko modela po kojima se može scenaristički strukturirati sadržaj vizualne etnografije. Modeli nisu isključivi, naprotiv, kako bi vizualna etnografija bila dinamičnija, mudrije ih je kombinirati, ali važno je znati što se radi i zašto.

Ovdje je važno naglasiti da se ne radi o nekim teorijskim modelima izrade etnografskih ili dokumentarnih filmova, već samo o praktičnim savjetima koji će svakom (budućem) autoru vizualne etnografije pomoći da misaono obuhvati proces snimanja, da ga strukturira, organizira, te da oblikuje poruku koju iskazuje. Sve koji žele saznati više o modusima izrade dokumentarnih filmova upućujemo na Billa Nicholisa, američkog filmskog kritičara i teoretičara i na njegovu knjigu *Introduction to Documentary* (Nichols 2001) zbog dva razloga: prvi je što upravo u toj knjizi Nichols donosi recentnu i aktualnu podjelu na šest modusa izrade dokumentarnog filma, a drugi je što je prijevod trećeg izdanja te knjige objavljen kod nas 2020. godine (Nichols 2020) i to kao „prva knjiga u cijelosti

posvećena dokumentarnom filmu objavljena na hrvatskom jeziku“.¹⁰⁷ Iako se Nicholsova podjela odnosi na dokumentarne, a ne na etnografske filmove, važno je njegovo inzistiranje na činjenici da modeli i modusi izrade filmova nisu isključivi, odnosno da se slobodno, i dapače, efikasno i efektivno mogu kombinirati unutar jednog filma, te da, možda još važnije za našu raspravu o etnografskom filmu, ne postoji neka razvojna linija u snimanju (dokumentarnih) filmova po kojoj bi recentniji modusi bili kvalitetniji od onih starijih, klasičnih. Stoga je slobodno kombiniranje modusa sasvim dozvoljeno u izradi vizualne etnografije, naravno, pazeći na sadržaj koji određenim načinom snimanja formiramo i pazeći na dosljednost poruke koju prenosimo. Izbor modusa svakako će biti dio planiranja samoga procesa izrade vizualne etnografije, a tijekom izrade može poslužiti i kao svojevrsna provjera onoga što se željelo i onoga što se uradilo.

Vrlo pojednostavljeno, potencijalni modeli su:

Model 1:

Autor se ne pojavljuje u filmu, ni slikom, ni zvukom. Naracija je dana protagonistima, ali snimljeni su samo u kontekstu radnje, bez *off* ili *sincro* izjava. U ovom modelu možda najjače djeluje filmska iluzija; loša strana je što gledatelj možda neće dobiti sve relevantne informacije, neke stvari mu mogu ostati nejasne, pogotovo o društvenom kontekstu snimljenog.

Nichols (2001) ovaj model naziva promatračkim (opservacijskim) modusom.

Model 2:

Autor/antropolog se ne pojavljuje u filmu, ni slikom, niti zvukom. Naracija je dana protagonistima, ali tako da su osim radnji snimljene i njihove izjave, prikazane *sincro* ili *off*. Oba modela (1 i 2) rađena na temelju filmske iluzije – vode gledatelja na mjesto zbivanja, kao da ne postoji posrednik – antropolog. A taj posrednik, antropolog, je upravo onaj tko postavlja pitanja. Protagonisti govore upravo ono što ih on pita.

¹⁰⁷ <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija/zlatno-doba-dokumentarnog-filma-dogada-se-u-posljednjih-desetak-godina-15058454>

Model 3:

Autor/antropolog nije prisutan u zvuku ili slici, već u obliku naračijskog, spikerskog, *off* komentara. Ovu formu antropolozi ne vole jer dominantno i isključivo nameće autorovu interpretaciju i u povijesti razvoja vizualne antropologije često je utjelovljavala „sveznajućeg naratora“ koji sam progovara umjesto protagonista. Iako su taj način koristili i Gardner i Mead i bili zbog toga kritizirani, postoji i način na koji ovu formu koristi Trinh T. Minh-ha, koja jasno ukazuje na konstruktivnost i fikcijski karakter svog naratorskog teksta i time sasvim oduzima mogućnost se naratorski tekst shvati kao „sveznajuće znanje“ o Drugima.

Ovaj model je problematičan i zato što je vrlo čest u TV izričaju i novinarskim reportažama, pa je lako upasti u zamku tog žanra. U svakom slučaju i svakako na početku prakse snimanja vizualnih etnografija, mudrije bi bilo ovaj model izbjeći.

Nichols (2001) ovaj model naziva izlagački (ekspozitorni) modus.

Model 4:

Autor postavlja pitanja iza kamere. Čuje mu se glas, ali ga se ne vidi. Može biti prisutan i u obliku *off* komentara koji je izgovoren na licu mjesta ili naknadno napisan.

U ovom slučaju tekst nikako ne smije opisivati ono što je već vidljivo iz same slike. Rečenice moraju biti kratke, jasne i nedvosmislene. Značnije misli daju i tekst i slika zajedno, kao entitet.

Model 5:

Autor je prisutan i u slici, poput novinara. Može biti prisutan i u obliku *off* komentara koji je izgovoren na licu mjesta ili naknadno napisan. Ova se pristupnost može ostvariti na dva načina: autor može biti prisutan, ali ne postavlja priču subjektivno, odnosno, biti prisutan i sve postavljati subjektivno, pričati kroz sebe i kroz osobni doživljaj prikazanog.

Prema Nicholsu (2001) to bi svakako bio refleksivni modus, trenutno zlatni standard etnografskog filma.

Model 6:

Making off, odnosno učestalo pokazivati kako je što snimljeno (tada je potrebno više kamera).

Etnografski najpošteniji i najčešće korišteni su Modeli 4, 5 i 6, odn. oni koji otkrivaju prisutnost autora etnologa/antropologa. Praksa ne pokazuje da se svi toga drže.

U svim navedenim modelima moguće je i korištenje pisanog teksta u kadru – u obliku telopa i potpisa. To uistinu može biti korisno i osim kao nadopuna informaciji, može poslužiti i kao stilsko izražajno sredstvo. Važno je međutim ne pretjerati s količinom i brojem telopa, odnosno s količinom informacija u svakom od njih.

Slično se odnosi i na korištenje glazbe. Iako je to na prvi pogled vrlo filmično, i tu treba biti oprezan, jer glazba žestoko sugerira različita stanja i gotovo uvijek pokazuje stanje (interpretaciju) autora, a ne protagonista.

No, što god pokušali napraviti, bit audiovizualnog izražavanja svodi se na nekoliko jednostavnih, ali općevažećih pravila: tehnički loše snimljen materijal ne da se dugo gledati ili se ne da uopće, odnosno obrnuto, estetizirana filmska fotografija plijeni pozornost gledatelja i zadržava je, a filmska naracija ima svoja psihološka, semantička i dinamička pravila. Ako ih ne poštujemo nećemo zadržati pozornost gledatelja i omogućiti mu da shvati sve ono što smo mu željeli poručiti; no, ta naracija određuje i metodu snimanja, pa, prije negoli se je prihvatimo, moramo dobro razmisliti o tome koliko ona (ne)može udovoljiti kriterijima etnološke/antropološke etnografije i njezine interpretacije.

Misliti kamerom – politički i kulturni aktivizam u vizualnim etnografijama

Aktivizam u vizualnim etnografijama naravno ovisi prvenstveno o temi koju smo izabrali prikazati. Najvažnije vizualne antropologinje današnjice, međutim, jasne su u tvrdnji da bi bilo koji stav zauzet u vizualnim etnografijama zapravo trebao biti zagovarački stav i da vizualnom etnografijom moramo poželjeti utjecati na svijet oko nas. Za sve njih, Minh-ha, Pink, El Guindi i Grimshaw, to je gotovo imperativ. Još dvije antropologinje 20. stoljeća nam možda mogu pomoći da nas uvjere zašto je to tako: Ruth Benedict koja je ustvrdila da je svrha antropologije učiniti svijet sigurnim za ljudske različitosti i Ruth Behar koja je zaključila da antropologija koja to ne radi nije antropologija vrijedna rada.

Odjavna špica

Razvoj tehnologije doveo je do toga da je filmska i video tehnika postala vrlo dostupna. Danas gotovo svatko može snimati i snimljeni materijal montirati na kućnom računalu. U tom proizvodnom filmskom procesu, dakle, nestalo je ekskluzivnosti. Štoviše, dobiveni rezultat može se odmah objaviti i na Internetu, tako da je danas moguće u potpunosti zatvoriti taj proizvodno-distribucijski krug filma, i to sasvim izvan službenih i etabliranih struktura. Za etnologe/antropologe to je velik potencijal, ukoliko se filmom i videom žele služiti u svojem poslu. Naravno, uvijek će si postavljati pitanja o tome kako to činiti, jer svijet se mijenja, mijenja se tehnologija, a mijenjamo se i mi, tako da ni odgovori nikad nisu konačni.